

---

## Sobre a arte brasileira : da pré-historia aos anos 60

Jacques Leenhardt

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/21512>

DOI: 10.4000/critiquedart.21512

ISSN: 2265-9404

**Publisher**

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

**Electronic reference**

Jacques Leenhardt, « Sobre a arte brasileira : da pré-historia aos anos 60 », *Critique d'art* [Online], All the reviews on line, Online since 20 May 2017, connection on 24 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21512> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.21512>

---

This text was automatically generated on 24 September 2020.

Archives de la critique d'art

---

# Sobre a arte brasileira : da pré-historia aos anos 60

Jacques Leenhardt

---

- 1 La modestie du titre fait comprendre que Fabiana Werneck Barcinski, organisatrice de cet important volume de plus de 660 pages, est consciente de la difficulté de proposer une « histoire » de l'art brésilien, qui embrasse d'un seul regard la longue période allant de la préhistoire à nos jours. L'ouvrage propose donc une suite de monographies très bien faites, portant sur les grands thèmes de l'historiographie : l'art préhistorique, le regard des voyageurs, l'époque du Maniérisme et du Baroque, la naissance de l'art académique sous l'influence européenne et ses développements jusqu'à la Belle Epoque, le modernisme, le Concrétisme et les formes propres au Brésil de ce qu'on nomme l'art contemporain à partir des années 1960. Un dernier essai est consacré à l'*art populaire*. Chaque chapitre cerne du mieux qu'il est possible la période ou le thème proposé, largement illustré d'une magnifique iconographie. Une importante bibliographie offre au lecteur le moyen de compléter son information sur des sujets précis.
- 2 L'archéologie a fait récemment de grands progrès au Brésil, de sorte qu'il est aujourd'hui établi que les activités symboliques (dessiner, graver, former des objets de terre cuite et les décorer) sont apparues presque en même temps dans divers foyers autonomes sur les cinq continents. L'art rupestre, qui remonte au Brésil à 12000 ans BP<sup>1</sup> pour ce qui est des 717 sites du Parque Nacional da Serra da Capivara, (Piauí-Nordeste) est donc contemporain de bien des manifestations découvertes en Chine ou en Europe à la même époque. L'article ne s'appesantit pas sur la provenance des populations qui ont laissé des témoignages peints ou gravés de leur quotidien ou de leurs croyances, et l'hypothèse qu'elles sont arrivées par l'arc andin n'exclut pas qu'elles soient arrivées à la suite d'une traversée d'Est en Ouest, sous des vents les ayant conduites depuis l'Afrique ou même depuis l'Orient extrême.
- 3 En donnant une analyse précise des techniques, les auteures, Anne-Marie Pessis et Gabriela Martin, insistent bien sur le fait que la céramique de la région amazonienne a été inventée sur place. Il faut donc oublier bien des schémas diffusionnistes d'antan. Cette très longue tradition a accompagné, comme ailleurs, la sédentarisation des

populations et le développement de l'agriculture. Lorsque les Espagnols et les Portugais reconquirent pour la première fois ces contrées au XVI<sup>e</sup> siècle, la céramique indigène constituait déjà une tradition bien établie, et elle continuera, dans l'Ile de Marajó (Para) mais aussi chez les Tapajos, à produire des œuvres d'une complexité et d'un raffinement inégalés dans l'aire brésilienne. Ainsi se trouve fermement établie l'existence de formes artistiques sophistiquées antérieurement à l'arrivée des colons.

- 4 Le deuxième chapitre offre un regard décalé sur l'art au Brésil sous le titre : « Le Regard étranger et la représentation du Brésil ». Valeria Piccoli place, elle aussi, le Brésil sur une vaste carte du monde : celle de l'expansion portugaise. Il s'inscrit donc dans un ensemble qui s'étend d'Afrique en Inde, d'Indonésie en Chine, sous la loi de l'expansionnisme du Portugal, mais aussi des Pays-Bas et de leurs Compagnies des Indes occidentales et orientales. L'histoire de l'art au Brésil, dans l'acception européenne traditionnelle de cette notion, commence donc avec des marchands et des soldats. Des étrangers s'y installent puis sont chassés, non sans laisser, comme ce fut le cas de Maurice de Nassau à Recife et à Olinda, des traces architecturales de leur passage, et dit-on, quelques enfants blonds et des regrets. On voit ainsi se dessiner une histoire connectée aussi bien à des puissances européennes qu'à des cultures asiatiques. Cette ouverture sur un réseau plus vaste d'influences et d'échanges reste cependant à l'état embryonnaire. La plupart des chapitres se calque principalement sur une forme traditionnelle d'histoire nationale. Le récit historique précis que développe le chapitre sur le « Regard des voyageurs » raconte la construction des mythes et légendes que suscitent les regards étrangers, aussi bien sur la nature tropicale que sur les populations autochtones. On y voit l'importance de la cartographie, comme capture symbolique du territoire, mais aussi le rôle joué par les beaux-arts dans la construction de ces représentations. On connaît la grande tradition de la peinture hollandaise, si intimement liée à une représentation précise du monde, toujours soumise à une observation fidèle, quasi scientifique, de la réalité. Il est remarquable que Maurice de Nassau se soit fait accompagner, pour les sept années qu'il passa dans le Pernambouc, de scientifiques et de peintres comme Albert Eckhout et Franz Post, chargés de documenter le territoire brésilien occupé. Mais par-delà l'étude de la topographie, de la faune et de la flore, domaines de connaissance d'où on pouvait espérer tirer des profits, les images qu'Eckhout consacre aux populations locales laissent envisager de profitables mélanges de race entre Européens et autochtones Tupi, comme en témoignent deux tableaux au format imposant (271x170) représentant un *Homme mulâtre* et une *Mamelouk*, (1641-1643). Il est intéressant de noter, avec Valeria Piccoli, auteure de ce chapitre, qu'en contraste avec l'abondante documentation iconographique produite par les Pays-Bas, on ne connaît presque aucun équivalent portugais jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'exception du manuscrit *Historia dos animaes e árvores do Maranhão* attribué à Frei Christovão de Lisboa (1582-1652). Cette absence est significative et sera lourde de conséquences : elle éclaire le retard qu'a pris le développement culturel et artistique, mais aussi administratif, de la colonie lusitanienne où la métropole reste peu présente, se contentant d'exploiter les taxes qui pèsent sur le commerce des ressources naturelles. Il faudra attendre la réforme pombalienne, et l'effort de rationalisation administrative qui l'accompagne, pour que le Portugal constitue une documentation systématique portant sur les territoires de son empire. Il chargera alors Domenico Vandelli, Italien enseignant à la chaire de sciences naturelles et de chimie de l'université de Coimbra, de préparer les expéditions scientifiques qui commenceront à rassembler les documents indispensables à la gestion

du Brésil. Jusqu'alors, seules les Académies militaires disposaient d'un enseignement de dessin technique, dont la finalité était principalement opérationnelle, et n'avaient que peu contribué à la connaissance de la flore et de la faune et moins encore à celle de l'architecture. Les voyageurs du XVIII<sup>e</sup> siècle n'avaient, pour leur part, pu qu'accoster brièvement aux côtes du Brésil, dans la mesure où les ports de la colonie étaient fermés aux navires étrangers. Ce seront donc seulement quelques rares brésiliens qui commenceront le travail scientifique de documentation et de production d'images. Ainsi, Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), qui avait été formé par Vandelli à Coimbra, entreprendra une expédition de neuf années dans la région amazonienne (1783-1792), d'où il rapportera une documentation notable dans le domaine de la botanique, de la zoologie, de l'ethnographie, la navigabilité des fleuves et les possibilités d'adaptation d'espèces botaniques à des fins d'exploitation agricole.

- 5 A partir de 1808 en revanche, le Brésil va faire une entrée fracassante sur le théâtre du monde, dès lors que des étrangers, Allemands, Anglais, Français principalement, vont pouvoir en parcourir le territoire. Désormais, des expéditions se montent et vont traverser le pays : Langsdorff, Saint-Hilaire, Pohl, Spix, Martius, Briard, et tant d'autres. Une curiosité avide va susciter une iconographie prolifique et envahir le marché européen des connaissances scientifiques et des rêves exotiques. Cette riche moisson de textes et d'images est mieux connue. Valeria Piccoli détaille avec soin les expéditions et les ouvrages qui en résultent. Elle montre, sur l'exemple de quelques documents classiques, comment se constitue cette image du Brésil, essentiellement produite par des regards étrangers. Le parti pris de consacrer un chapitre spécialement au regard étranger est intéressant. Depuis longtemps, la question de l'identité brésilienne, de l'autochtonie de l'art brésilien, revient avec une régularité qui indique une incertitude à l'endroit de l'identité brésilienne, voire la conscience d'un manque. Mario Pedrosa se méfiait du regard des européens et des nord-américains. Francisco Alambert s'y réfère dans son chapitre introductif « Pour une histoire (sociale) de l'art brésilien ». Il souligne ce malaise à partir d'une anecdote : dans un ouvrage récent qui embrasse l'histoire de l'art dans le monde, le Brésil est présent à travers deux artistes : Hélio Oiticica et Lygia Clark. C'est très bien, note-t-il, mais que signifie le fait que les auteurs les classent dans la catégorie : « non western artists » ? Autrement dit : quelle est la place des artistes brésiliens dans l'histoire de l'art écrite par des chercheurs du premier monde ? Comment être moderne quand, dans la distribution de la modernité mondialisée, on occupe une position périphérique ? Ces questions d'actualité ont également une profondeur historique. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, quand le Brésil comme nation émerge des siècles de colonisation portugaise, on se demande comment le Brésil va devenir « civilisé ». Aujourd'hui on dit « moderne », mais le pouvoir de dénomination du regard, qui détermine de l'extérieur la place que vous occupez dans la cartographie mondiale, est inscrite au fronton de toute l'histoire culturelle du Brésil, et sans doute de beaucoup de pays se trouvant dans une situation comparable. Elle est centrale dans la préoccupation des acteurs, dans la théorie (sociale) de la culture et elle devrait être structurante dans les développements de la recherche. On a parfois l'impression cependant que les excellentes monographies qui sont proposées dans ce volume, abordent leur objet comme un monde en soi, sans toujours donner toute l'importance qu'elles ont aux interactions économiques, politiques ou symboliques avec cet extérieur qui leur est si intime. Il faut bien reconnaître toutefois qu'il est facile de poser cette exigence au plan théorique alors que la mettre en pratique se révèle d'une extrême complexité et expose au danger de multiplier des rappels qui finiraient par

être redondants. C'est là une des difficultés inhérente à la formule d'une histoire par agrégat de chapitres : la trame historique globale n'y a que peu de place et chacun est légitimement tenté de se replier sur son objet.

- 6 Le chapitre sur le Maniérisme et le Baroque, dû à la plume de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, développe en détail l'évolution de l'architecture religieuse dans plusieurs régions du Brésil, attentif aux différences stylistiques, à l'emploi des matériaux (comme les *azulejos* portugais), à l'influence jésuitique, à la théâtralisation et à la dramatisation qui dominent jusqu'à l'arrivée du style rococo apaisé. Sur ce sujet, l'auteure explique bien qu'en abandonnant les traits majeurs de l'architecture et de la peinture de la contre-réforme, avec l'éloignement des modèles imposés par Lisbonne ou par Rome, le style rococo permet l'affirmation naissante d'une esthétique proprement brésilienne, que viendra renforcer une plus grande diversité régionale dans les réalisations architecturales et picturales. On voit ainsi se développer, au Minas, au Pernambouc et à Rio de Janeiro, des styles singuliers, dans des constructions moins imposantes et dans des décorations moins tragiques.
- 7 Le chapitre consacré au développement d'un enseignement académique de l'art, en dehors du rappel de ce que fut la « mission française » et des débats qui entourent aujourd'hui encore son véritable statut, donne toute leur importance aux contributions de Nicolas-Antoine Taunay et de Jean-Baptiste Debret qui en furent membres fondateurs. La partie la plus originale de ce chapitre aborde la question du développement de l'art au Brésil sous l'angle institutionnel. C'est d'ailleurs une des caractéristiques de l'ouvrage de donner, pour cette période et d'autres, une place importante à la dimension sociale et institutionnelle de la pratique artistique. Eliane Dias, fait ainsi ressortir le rôle de deux professeurs de l'Académie dont l'activité se révèle essentielle sous ce rapport : Araujo Porto Alegre et Felix Taunay. Élève favori de Debret, qu'il accompagnera en France au moment de son retour en 1831, Porto Alegre reviendra à Rio de Janeiro prendre en charge le poste de professeur de « peinture d'histoire » que son maître avait abandonné. Il deviendra lui-même, plus tard, directeur de l'Académie des beaux-arts. L'auteure montre à travers la lecture de ses discours, l'importance que revêtent les questions de pédagogie comme de celles qui se nouent autour du débat sur le dessin d'après un modèle vivant. Elle souligne également l'enjeu de l'inclusion de l'histoire de l'art comme une discipline autonome parmi les matières enseignées. Felix Taunay et Porto Alegre se succéderont à la tête de l'Académie, mais ce sont assurément leurs querelles autour de ces questions qui éclairent le mieux l'évolution de l'art académique en voie d'implantation au Brésil.
- 8 Le long chapitre que Luciano Migliaccio consacre à la période qui s'ouvre alors : « A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque », couvre une période ample et diverse qu'il détaille autant qu'il est possible. De fines analyses contrastées des tableaux de bataille de Victor Meirelles et de Pedro Américo de Figueiredo e Melo lui permettent non seulement de saisir la différence de tempérament entre les deux hommes, mais surtout de comprendre comment se construit alors un art officiel, aux codes duquel Pedro Américo saura se conformer avec un talent particulier. Cette phase d'institutionnalisation politique de l'art débouche alors, comme le montre Migliaccio, sur la constitution d'une collection d'art contemporain à l'Académie et par la multiplication des expositions qui favorisent l'intérêt d'un public plus large. Les questions de l'art sortent dès lors du champ restreint de l'Académie pour occuper un espace public d'où elles étaient absentes. Le meilleur symptôme de cette diffusion d'une

nouvelle préoccupation, peut-être même d'une sensibilité inédite pour l'art, sera l'apparition de caricatures, parfois féroces, qui projettent les choix artistiques jusque dans les médias grand public. Cette évolution aura également pour conséquence l'émergence d'un marché de l'art, dans lequel s'installera la peinture de paysage, réalisée désormais en plein air selon la nouvelle pratique défendue par Georg Grimm, le nouveau professeur de peinture de paysage de l'Académie. On constate alors un recyclage pour le marché de l'imagerie « indianiste » de l'époque romantique, et surtout, l'émergence d'une peinture qui conteste les cadres rigides de l'esprit académique. Avec la chute de l'empire en 1889, celle-ci entre dans une période de crise que nourrissent les incitations venues des diverses écoles européennes.

- 9 Le chapitre consacré par Ana Paula Cavalcanti Simioni au *modernisme* rappelle d'abord que cette notion est liée à l'idée que, désormais, l'art est autoréférentiel, qu'il s'intéresse à son essence et à ses moyens, principe que Maurice Denis formulait avant Clement Greenberg, dans cette phrase célèbre de 1890 : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » De ce point de vue, et bien qu'il faille effectivement considérer que la *Semaine d'art moderne* qui eut lieu à São Paulo en 1922 marque le tournant du modernisme, rares sont les tableaux présentés alors qui répondent véritablement à cette définition du « moderne ». C'est que, note l'auteure, « pour la plupart des artistes actifs entre 1920 et 1950, les œuvres étaient conçues comme un moyen de transmettre des idées, de présenter des plateformes pour les débats de leur génération » (p. 234). C'est donc spontanément, en fonction de cette visée culturelle et politique, qu'ils dépassent la définition d'un modernisme qui serait attaché avant tout à la surface peinte, à la recherche formelle et donc au caractère autoréférentiel de la peinture. Le terme *modernisme*, appliqué à la scène brésilienne, est donc ambigu. Il s'agirait plutôt d'un mouvement avant-gardiste, critique de la culture et de ses institutions. Ana Paula Cavalcanti Simioni suggère donc, dans le droit fil de la pensée de Bourdieu, que ce terme est plutôt un étendard que brandissent ceux qui veulent s'approprier la légitimité qui couronne ceux qui innovent. Une fois encore, l'analyse des institutions éclaire les luttes, conceptuelles, esthétiques et sociales, qui se développent pour s'assurer cette suprématie. En général, on admet qu'une artiste comme Tarsila de Amaral est parvenue à s'insérer dans les cercles internationaux de l'avant-garde parisienne du fait qu'elle appartenait à la classe économiquement et symboliquement dominante. De plus, elle donnera à son travail une touche typiquement brésilienne. Ce parcours emblématique, qui sert de référence à beaucoup d'analyses du modernisme brésilien n'est cependant pas sans poser diverses questions. Ana Paula Simioni les formule ainsi : Tarsila a-t-elle véritablement réussi cette insertion dans l'avant-garde internationale ? La référence parisienne est-elle si déterminante qu'on le prétend ? On est d'ailleurs tenté de se poser les mêmes interrogations en considérant certains parcours comparables, mais différents, comme celui d'Anita Malfatti, autre icône du *modernisme* brésilien, ou encore de Victor Brecheret ? La réponse à donner à ces questions devrait sans doute être éclairée par la remarque de João Luis Lafetá, mentionnée par l'auteure : le projet moderniste, au Brésil, a subi une inflexion qui l'a mené des recherches formelles vers un engagement principalement idéologique, c'est-à-dire plus directement lié à la situation propre au Brésil, à la nécessité, comme disait Mario de Andrade, de « brésilianiser les Brésiliens ». Et c'est aussi pour cette raison, sans doute, que le courant moderniste fut si fortement soutenu par les pouvoirs

publics, dès le début des années 1930 et ensuite par l'Estado Novo, notamment dans le domaine de l'architecture,

- 10 La période qui s'ouvre après-guerre, et que vont marquer le *Concrétisme* et le *Néo-concrétisme*, est analysée par Glaucia Kruse Villas Boas. Les débats qui animeront de manière très forte cette période prendra une tournure que l'auteure définit ainsi : « la tension qui était traditionnellement sous-jacente à la polémique sur la culture brésilienne et l'universalisme, devint plus évidente avec le retournement significatif que provoqua la revalorisation de l'universalisme dans les milieux intellectuels et artistiques de cette époque » (p. 266). C'est donc sur l'horizon de cette question qu'il est possible de comprendre les enjeux du projet concrétiste qui consista, pour une part, à reprendre les prémisses du constructivisme historique et du suprématisme de Malevitch — rupture avec la représentation en perspective et avec la représentation des objets — avec comme perspective de valoriser de nouveaux modes de sensibilité. Glaucia Kruse Villas Boas souligne la convergence qui s'opère entre divers facteurs qui vont souffler dans les voiles du mouvement concrétiste : le développement rapide de l'industrie nationale, notamment dans un secteur textile offrant des opportunités inédites aux artistes plasticiens ; la création de la Biennale de São Paulo, avec la présence de Max Bill en 1951 ; l'établissement de nouveaux réseaux d'échanges internationaux, qui délaissent Paris au profit de New York. L'attraction nouvelle qu'exercent les Etats-Unis accorde une place de choix à Nelson Rockefeller, alors Président du MoMA, lequel propose le soutien américain pour la création d'un Musée d'art moderne au Brésil. Cette réorientation des regards, qui accompagne la grande modernisation industrielle des années 1950, libère les énergies et combat les relents du subjectivisme qu'illustrent encore les derniers feux de la peinture abstraite. L'auteure montre comment ce mouvement s'appuie sur des artistes comme Waldemar Cordeiro et le groupe *Ruptura* qu'il fonde à São Paulo. Elle examine également avec beaucoup d'attention l'environnement institutionnel, qui favorise l'éclosion et la maturation des œuvres de ces artistes. Les liens avec l'architecture, elle-même en plein essor, sont nombreux, comme ils le furent tout au long de l'histoire du Constructivisme. Mais c'est la création de la Biennale de São Paulo, dotée d'un bâtiment propre conçu par Oscar Niemeyer, et la construction du Musée d'art moderne de Rio, sur un projet d'Afonso Reidy (1948), qui expriment le mieux, par leur coïncidence, la puissance du mouvement qui porte le projet concrétiste.
- 11 Il faut souligner qu'une pédagogie de l'œil inédite, conçue pour un peuple renouvelé, constituait le noyau esthétique et politique du projet concrétiste. Ce programme, qui reprenait en quelque sorte l'utopie du Bauhaus, se manifesta dans le fait que les institutions muséales se pensèrent elles-mêmes immédiatement comme des lieux de diffusion et de formation de la sensibilité esthétique contemporaine.
- 12 Comme l'explique Paula Braga dans le chapitre qu'elle consacre aux années 1960, la politique du *concrétisme* de cette décennie sera reprise au début de la suivante par un groupe largement formé par les mêmes artistes qui, sous l'étiquette *néo-concrétisme*, engagèrent l'art dans une nouvelle relation au corps. On sait comment Lygia Clark, Lygia Pape et Hélio Oiticica s'émancipèrent de la définition traditionnelle de l'œuvre d'art en investissant le corps, la rue, l'espace entier. Dans le climat qu'imposait à partir de 1964 la nouvelle dictature, c'était là renouveler le champ du politique en art, appelant le public à s'impliquer activement dans l'expérience artistique. Parallèlement à ces évolutions, Waldemar Cordeiro dépasse à son tour le programme qu'il avait



énoncé pour le groupe *Ruptura*, en rejoignant pas d'autres voies encore la nécessité d'une expression plus directement politique. Sous le nom de *popcreto*, il s'engage dans la voie ouverte par les artistes pop américains et les « nouveaux-réalistes » français, participant du vaste mouvement qui favorise un retour à la figuration.

- 13 Paula Braga a raison de placer la figure du peintre Iberê Camargo plutôt dans le contexte d'un retour aux langages expressifs, investissant sur la gestualité et la matérialité picturale. Iberê Camargo s'est tenu à l'écart de la vague concrétiste, et s'il a renoué avec la figuration du corps dans les années 1980, c'est dans un contexte qui a peu de rapports avec le reste de l'évolution de l'art au Brésil. Les années 1960 voient au contraire se développer un fort courant de critique sociale et politique où l'objet, comme dans *Adoração* (1966) de Nelson Leirner, occupe autant de place que la figuration picturale. L'exposition *Opinião 65* marque le véritable tournant qui va laisser derrière lui, pour de nombreuses années, la conception traditionnelle de la peinture. L'analyse de Paula Braga distingue à juste titre les deux temps de la dictature : de 1964 à 1968 et après. La première période est vibrante d'activité contestataire où, comme disait le grand critique Mario Pedrosa en pensant aux actions de Antônio Manuel : « l'art est l'exercice expérimental de la liberté ». C'est une période particulièrement active et activiste, où tout un milieu tente de maintenir vivace non seulement la flamme de la liberté mais l'exercice de l'intelligence. A partir de décembre 1968, la dictature se durcit et, si l'activité artistique ne disparaît pas, elle souffre très clairement du manque de liberté qui s'est abattu sur le pays.
- 14 Il faut du recul pour écrire l'histoire, c'est du moins ce qu'on dit, même s'il faut ajouter qu'on n'écrit l'histoire jamais qu'au présent, c'est-à-dire à la lumière du contemporain. Quoi qu'il en soit, le parcours passionnant qu'offre cet ouvrage retrace les grands moments et les points d'inflexion essentiels de l'histoire de l'art au Brésil. Cette large perspective offre les outils nécessaires pour suivre le battement rythmé de toute la création plastique au Brésil. Toute ? Pas exactement, car il manque à ce rapide compte-rendu le chapitre ultime du livre qui porte sur l'*art populaire*.
- 15 *Sobre arte brasileira* se présente donc comme une histoire de l'art érudit, encadrée par le « primitif » à son orée et le « populaire » en conclusion. Il était de fait impensable d'oublier ce domaine, tant l'art populaire est important dans les diverses traditions brésiliennes, y compris celle de l'art érudit, durant certaines périodes du moins. Mais comment faire, se demande Ricardo Gomes Lima, quand on a affaire à deux termes, « art » et « populaire » dont les définitions sont si régulièrement contestées. L'auteur aborde cette difficulté dans une perspective résolument anthropologique. Il se veut attentif d'abord à l'activité immémoriale qui pousse les humains à produire des artefacts chargés de valeurs symboliques et esthétiques. Le champ que définit le point de vue anthropologique est donc extrêmement large, qui prend sa source dans la période préhistorique, couvre toute l'histoire précoloniale et va jusqu'à nous. Il comprend, ou devrait comprendre, l'activité des tribus autochtones ayant échappé à leur extermination, mais dont l'histoire est loin d'avoir été faite. Il intègre également les couches populaires d'origine culturelle africaine et européenne, dont on commence seulement à dresser la cartographie. Cela explique sans doute pourquoi, après avoir dénoncé l'absence de toutes ces « œuvres d'art » du champ de l'histoire de l'art, Ricardo Gomes Lima concentre son chapitre sur les productions qui se développent en marge des formes canoniques de l'art. Sont donc considérés comme *art populaire*, les objets d'art dont la facture trahit une maîtrise imparfaite des codes. C'est ainsi autour de l'art



religieux, de l'ex-voto et de la statuaire, que le chapitre déroule la riche production brésilienne. De nombreuses questions sont abordées, dont celle de la signature. Les artisans populaires habituellement ne signent pas leurs œuvres. Cependant, une tendance de la recherche actuelle s'emploie avec succès à reconstituer des *écoles* et des *foyers de production*, parvenant ainsi à donner une identité à ces productions anonymes. Les rudiments d'histoire de l'art populaire qui se font jour depuis quelques décennies arrivent à distinguer ainsi des « maîtres », conformément à la nomenclature traditionnelle européenne.

- 16 Pour ce qui est de la période contemporaine, on sait que les recherches se sont beaucoup développées à partir des années 1970, et le chapitre détaille les grandes traditions de *l'art populaire* brésilien par régions, indiquant les interconnexions avec l'art des indigènes des zones amazoniennes ou des « Africains » à Bahia. Ce nouveau regard anthropologique, qui a bénéficié des travaux pionniers comme *Mitopoétique de neuf artistes brésiliens* de Lélia Coelho Frota, ne résout évidemment pas la question que pose la désignation « populaire ». Elle rend cependant manifeste le mouvement d'intégration de ces formes d'expression artistique, qui le mène des cabinets de curiosité, où ils étaient à la fois mis en valeur et à l'écart, aux espaces des musées d'aujourd'hui, où ils sont exposés désormais à la faveur de leur nouvelle légitimité.
- 

## NOTES

1. La norme internationale est désormais de remplacer la référence au calendrier julien (BC-before Christ) par BP (before present).